

Que reste-t-il de l'horreur dans l'*elevated/post-horror* ?



PHILIPPE ORTOLI

Université de Caen

Résumé : Formule apparue vers 2014 pour désigner une production de films (de *Mr Badabook* jusqu'à *Long Legs* en 2024) aptes à effrayer le spectateur tout en manifestant une certaine qualité artistique, l'*elevated horror* (aussi nommée *post-horror*) entraîne une réflexion sur la manière dont on juge le cinéma d'horreur et, à travers lui, celui de genre. En revenant sur les catégories de l'*art-horror* ou de l'*art cinema*, l'article se propose de voir comment, un type de films, décrié pour la sollicitation des affects primaires qu'il manifeste, parvient à acquérir une valeur sociale et esthétique indubitable. Approche culturelle et approche esthétique sont ainsi convoquées pour discuter de la pérennité des dichotomies fondatrices (populaire/savant, genre/auteur...) dans la poursuite des conventions admises pour l'estimation d'une œuvre.

Mots-clés : horreur (film d'), *art-horror*, *post-horror*, *elevated horror*, *art cinema*, genre (cinéma de), mal, affect.

Abstract: The phrase *elevated horror* (or *post-horror*) was coined circa 2014 to define a trend of horror films that, while still intending to scare audiences, strove to display some artistic ambition. Such a label, which has been applied to films ranging from *The Babadook* (2014) to *Long Legs* (2024), raises issues about the critical reception and aesthetic appreciation of horror movies. Through an investigation of such categories as "art horror" or "art cinema", this paper studies how a certain kind of films, usually disparaged for supposedly targeting and triggering primary affects in the viewer, has managed to acquire an unquestionable social and artistic value. Combining a cultural and an aesthetic approach, it aims to uncover the lasting influence of long-established dichotomies (highbrow vs. lowbrow, art vs. entertainment, cinema vs. movies, authorship vs. genre...) on the construction of pseudo-consensual standards of appreciation, but it also gives evidence that this genre stubbornly resists any attempt to domesticate it.

Keywords: Art-Horror, Post-Horror, Elevated Horror, Art-Cinema, Horror Movies, Film Genre, Evil, Affects.



Que la capacité de l'homme à donner des noms à des ensembles plus ou moins importants d'*items* soit très développée, est notable, mais, qu'il s'agisse des *studies* ou des genres, nul doute que cette tendance s'incarne admirablement chez les critiques et/ou chercheurs anglo-saxons toujours aptes à fixer de nouvelles appellations devant l'existence de quelques œuvres possédant des airs de familiarité remarqués par eux-mêmes ou par l'examen des réactions qu'elles ont pu susciter. Ainsi, on parle désormais d'*elevated horror* ou de *post-horror* et, dans leur ouvrage, *Rendez-vous avec la peur*, Bonnard et Bousquet n'hésitent pas, pour adapter la formule moins à la langue française qu'à celle employée par la cinéphilie, à choisir la dénomination « Horreur d'auteur¹ » (avec un point d'interrogation ; Bonnard, Bousquet, 2021 : 275), dévoilant assez justement la dimension du paradoxe implicite contenu dans l'expression américaine : comment un cinéma de genre peut-il aussi être un cinéma d'auteur ?

Il s'agirait donc de désigner une suite de longs métrages caractérisés par leur propension à ne pas jouer le jeu habituel de la catégorie dont ils semblent relever, en allant ouvertement s'inscrire dans la perspective de ce qui, depuis toujours, est considéré comme l'ennemi de celle-ci, voire de toutes ses camarades, à savoir une classe de produits cinématographiques dont les éléments communs restent implicitement marqués du sceau de la singularité artistique et non de l'application de conventions collectivement fixées. Nous pensions en avoir fini avec cette vieille opposition (Ortoli, 2021 : 44), mais, visiblement, elle revient encore nous hanter et le fera aussi longtemps qu'on jugera les films en tant que productions culturelles et non œuvres, et ce pour ne pas être tributaires de ce que Carroll appelle « l'idéologie de l'art autonome » (Carroll, 2015 : 292). On le voit, les discussions que soulève ce nouveau sous-genre, nanti d'un riche corpus² et, pour l'heure, de peu d'écrits théoriques (l'ouvrage de David Church, 2021, étant, à notre connaissance, le seul) entraînent avec elles des considérations sur l'estimation qualitative des films au nom de leur valeur sociale qu'il ne faut pas négliger, d'abord parce qu'elles sont en train de se constituer en évidences dans le champ des études universitaires sur l'art (et la multiplication des objets accolés aux *studies* – de *Contagion* à *Nostalgia*, en passant par *Fat* – montre bien que l'émiettement postmoderne s'est définitivement installé comme leur mètre étalon), ensuite parce qu'elles reconduisent la tendance actuelle de la pensée considérant, non pas que rien n'échappe au regard sociologique (c'est indubitable !), mais que tout ne peut s'envisager

1. Symptomatiquement, c'est à la dernière page de l'ouvrage que le terme apparaît.
2. Pour plus de facilité de lecture, nous renvoyons à la filmographie que nous précisons en fin d'article : elle reprend les titres cités et s'y trouvent en gras ceux régulièrement mentionnés dans les textes utilisant les termes d'*elevated* et/ou de *post-horror* avec leur titre original, le nom de leur réalisateur et l'année de leur sortie dans leur pays d'origine.

que par lui, et, enfin, parce qu'elles réactivent un véritable problème philosophique, celui de la possibilité d'une évaluation objective d'un film.

Reprenons du début : si on reconnaît à cette classe de films les atouts de l'élévation et/ou de la nouveauté, on ne peut mesurer ces derniers qu'à l'aune du but affiché clairement par la matrice dont ils modifieraient les qualités habituelles, soit, en résumé, celles de provoquer un « violent saisissement d'effroi accompagné d'un recul physique ou mental, devant une chose hideuse, affreuse³ », en convoquant les processus les plus primaires pour y parvenir. Il faut retrouver ces sources car, avant de nous pencher sur la question du caractère « *elevated* » et/ou « *post* » (Church, 2021 : 27 ; Carroll, Andrew, 2019) de cette nouvelle variété du film d'horreur, qui, après le *art-horror*, le *torture porn* ou le *found footage*, semble désormais donner les fruits les plus admirés de son arbre vénérable, il nous paraît fondamental de revenir rapidement sur les racines de ce dernier.

Le film d'horreur : identité floutée d'un genre protéiforme

Provoquer peur et dégoût

Si le film d'horreur est une notion floue, c'est d'abord parce que, pour certains, et non des moindres (Bazin, 1997 : 68 ; Virmaux, 1994 ; Sadoul, 1979 : 243), il peut être remplacé par d'autres notions évoquant soit la peur que doivent susciter ses œuvres, soit le caractère surnaturel de leur déroulement narratif. Or, c'est là que réside une partie du problème : la nature des causes de l'effroi fait apparaître parfois « fantastique » comme synonyme, et place donc le critère distinctif sur le plan du contenu et du fameux principe d'hésitation qui préside à sa vérité fictionnelle (Todorov, 1970 : 46), principe qui, quand il est détruit, aboutit à deux autres notions, l'étrange et le merveilleux (suivant que l'on accepte l'outre-passement du naturel comme la vue de l'esprit d'un protagoniste ou, au contraire, comme la règle de l'univers filmique). L'autre souci semble résulter de la résolution du premier (où le fantastique ne serait, donc qu'un sous-genre horrifique) car ce qui relierait dès lors les trois termes ne pourrait être que la frayeur que les productions dont il délimite l'identité provoquent chez leurs spectateurs : peut-on convenir d'une définition psychologique pour une catégorie esthétique ? Éric Dufour, dans son *Cinéma d'horreur et ses figures* (2006 : 55), réfute cette possibilité, admise par Philippe Rouyer (1997 : 17), et, si l'on comprend son opposition (un genre doit se définir par son

3. <https://www.cnrtl.fr/> (consulté le 02/06/2023).

dispositif sémantico-syntaxique [Altman, 1992 : 110], non par la sensation qu'il vise), on peut néanmoins écrire que c'est la recherche de l'obtention de cet état émotionnel de révolusion et d'angoisse par une combinaison relativement stable d'éléments formels et thématiques qui détermine le territoire de notre objet. Nous avons sciemment ajouté un mot évoquant le dégoût à côté d'un autre plus traditionnellement associé à la peur, car il nous semble, avec Rouyer, qu'il est crucial : le film d'horreur ne doit pas seulement provoquer un saisissement, il doit aussi écœurer (Carroll, 2015 : 243). C'est la raison pour laquelle, même quand le cadre pragmatique d'une fiction entend annoncer telle ou telle disposition surnaturelle comme valide, cette dernière aura du mal à se revêtir des oripeaux extraordinaires du merveilleux si, par exemple, les capacités corporelles des personnages leur permettent d'enfourer leur visage au fond de leur anus et de grimacer entre deux joues de fesses (*Society* de Brian Yuzna, 1989) : nous serons alors bien dans un film d'horreur et susciter cette réaction apparaît dès lors comme son fondement.

Le plaisir de l'effroyable et du révolusif



Comme le souligne Carroll, nourrir notre vie affective constitue le programme affiché de certains genres dont celui qui requiert notre présente attention (Carroll, 2015 : 209) ; mais provoquer cet affect (comme le frisson du *thriller*, les larmes du mélodrame, ou l'excitation sexuelle du cinéma pornographique) est effectivement un but dont l'ambition apparaît moindre que celle poursuivie par le documentaire historique ou le film social. C'est par l'importance culturelle accordée à certaines visées (révéler l'humanité, témoigner de la complexité du réel) que se hiérarchisent les catégories aux yeux de certains (au premier chef desquels la majorité des critiques des journaux non spécialisés, et Noël Carroll, 2015, se croisent) : de ce point de vue, le film d'horreur est bel et bien primaire et entre dans la famille précieuse des *Body genres* fondée par Linda Williams (1995 : 145). En outre, le dispositif par lequel il déclenche ces sentiments est régulièrement taxé d'obscène, d'ostentatoire, de complaisant, conjoignant les deux tares principales d'une œuvre cinématographique pour la critique française : celle de spectaculariser l'abject (l'axe Rivette-Daney [Ortoli, 2021 : 71-80]), et, complémentirement, celle de restreindre l'imagination en dévoilant ce qu'il faudrait suggérer (l'axe Leutrat-Tesson-Bonitzer, vigoureusement opposé aux effets spéciaux [Dufour, 2006 : 101-111]). C'est en cela que le genre a été longtemps déprécié à double titre par une certaine cinéphilie, qu'elle émarge au *Monde* ou aux *Cahiers du cinéma*⁴, et défendu, *a contrario*, par des amateurs ayant parfois plus un discours de

4. Sans parler, bien évidemment, de l'université où les études cinématographiques ont, pendant longtemps, banni la majorité des films d'horreur dans leur corpus.

fan que d'essayiste (*Midi-minuit Fantastique* ou *Starfix*). Nous ne tenons pas à rédiger un historique de ces oppositions, mais elles nous semblent au cœur de l'*elevated* ou du *post-horror* et les critiques qui, dans le numéro, interrogent la nature du label recroisent ces questions de valeur et de légitimité (qui sous-entendent aussi tout le discours sur le clivage culture populaire / culture savante, autre façon de parler de « cinéma de genre / cinéma d'auteur » (Ehrlich, David, 2019). Nous reviendrons plus loin sur ce qui fait que les films qui nous préoccupent bénéficient donc d'un statut spécial.

Ce qui nous intéresse, à ce stade, est ce que Carroll nomme, dans son classique *Philosophy of Horror*, « le paradoxe de l'horreur » (Carroll, 1990 : 10), mais que l'on trouve déjà chez Aristote : comment pouvons-nous prendre du plaisir devant des œuvres décrivant des situations, des actions ou des personnes qui, dans la vie quotidienne, nous feraient détourner le regard (Clemot, 2014) ? Question que l'on trouve résolue par le philosophe analytique à travers la recherche effrénée de l'inconnu pour laquelle nous serions prêts à suivre les récits les plus à même de nous terrifier, mais qui, chez le Stagirite (Aristote, 1990 : 1448b), requiert une explication plus esthétique : nous jouissons de l'effroyable parce que l'objet qui en est la cause résulte d'un processus d'imitation (et la fameuse dimension cathartique ne résulte que de cette « tendance » propre aux hommes).

Synthèse rapide (et très réductrice) : le film d'horreur plaît au plus grand nombre (son succès actuel, en salles ou sur plateformes, en témoigne) parce qu'il représente sous différentes formes ce qui nous terrifie dans la vie réelle et, par là même, nous renvoie à un inconnaissable fascinant, qu'avec Olivia Chevalier-Chandeigne (2014 : 9), nous identifions au mal sous tous ses aspects.

C'est bien ce dernier sous forme de symptôme qui imprègne le film d'horreur, y compris, d'ailleurs, lorsqu'on l'accuse de tout montrer, car il demeure toujours de l'invisible au sein du visible le plus cru (Mellier, 1996 : 154), et les structures (imageantes et narratives) mêmes de son dispositif, cycliques et non linéaires, engagent l'idée que nous ne sommes pas devant un film-vie dont le montage signifierait la finitude (unité synthétique semblable à celle du roman) en lui donnant sa signification (Parente, 2006 : 58-59), mais bien dans la reprise incessante de la même situation : un être est victime d'une force terrifiante et ce processus ne s'arrêtera pas (sans même évoquer la grande tradition des sagas d'horreur, comme *Halloween*, des films aussi divers que *La Maison du diable*, *L'au-delà*, ou *Grave*, choisis entre cent, ne se clôturent pas). Il appartient à Éric Dufour d'avoir mis en avant cette caractéristique (2006 : 267), en parlant de « situation bloquée » : on pourrait, certes, l'étendre à l'ensemble des genres qui ne cessent de ressusciter sans cesse les mêmes éléments fondateurs (duel dans le *western*,

mort expiatoire du gangster, ébats saphiques dans le porno) en modifiant ou camouflant les circonstances qui les feront revenir (c'est leur dimension, jugée soit mythologique soit standardisée, suivant le regard qu'on leur porte), tant son principe même (introduire la différence par la répétition) possède une dimension ontologique (le dispositif premier du cinématographe ne consiste-t-il pas, avec ces vingt-quatre photogrammes à la seconde, projetés à une cadence telle qu'ils semblent constituer une seule et unique continuité, à promulguer la dissemblance dans la semblance comme principe actif ?). Mais, sans doute, que le cinéma d'horreur, par sa capacité à montrer que la force terrifiante (et ce qu'elle soit humaine ou inhumaine) perdure et est amenée à revenir, est le plus à même de désigner le film comme une ouverture biaisée, dans la mesure où il renvoie toujours au même sous la défroque de l'autre.

L'horreur de la mémoire



Ces propos nous amèneraient vers ce que Carroll nomme la solution classique pour établir la qualité d'un film, à savoir son caractère cinématique (Carroll, 2015 : 267) ou, si l'on préfère, la manière dont il exprime au mieux l'« essence » de son art (Cavell appelle cela des « automatismes », mais, sur ce point, c'est du même ordre [Cavell, 1999 : 144]). Or, cela nous semble insuffisant pour expliquer la permanence du film d'horreur que d'écrire que la réitération constante de ses mécanismes au sein de contenus divers mime la vie même du cinéma. Il y a un phénomène supplémentaire dans cette abolition de l'évolutif au profit du circulaire et c'est la vision du film comme incarnation du circuit mémoriel, revenant sur une image pour mieux la reconduire ou, plus exactement, la ressusciter à travers différentes reprises qui en sont autant de projets figuratifs et narratifs. On sait que cette conception est plus qu'obsolète et, d'un certain côté, c'est normal : non pas qu'on nous ait convaincus de la théorie marxiste, à savoir qu'un produit, fût-il artistique, dépend entièrement de son mode de production, mais plutôt que nous soutenons que l'original n'existe que par les copies qui le reproduisent, et l'essence par les accidents qui la manifestent. Autrement dit, ce n'est que par l'analyse des films que l'on peut construire le cinéma comme art. Or, le film d'horreur apparaît bien comme un genre moderne au sens cavellien, puisqu'il ne cesse de clamer la « revenance », puis la persistance de certaines images au sein d'autres. Lesquelles ? Celles qui consacrent la pulsion conservatrice entre toutes, poussant le vivant vers son état antérieur : le non-vivant (Freud, 1990 : 82).

Nous avons parlé du mal plus haut comme résumé synthétique de la force qui terrorise, agresse, mutile, torture, démembré, découpe,

poignarde⁵ l'individu à laquelle la fiction nous demande implicitement de nous identifier parce qu'il possède cette émotion primaire qui nous submerge aussi (la peur), et nous pensons qu'effectivement, ce dernier sous toutes ses formes (des plus mythologiques – les sorcières de *The Witch* – aux plus triviales – le violeur aux allures de quidam « bobo » dans *The Eyes of my Mother* –) ne cesse de nous rappeler d'où nous venons et où nous allons : le gouffre. Peu importe qu'il soit désigné comme l'état de mort physique (l'assassinat de l'enfant dans *It comes at Night*) ou comme un purgatoire (les enfers dans *Le Rituel*) : il est ce qui gronde sous les images animées et qu'elles ne cessent de suggérer. Le film parcourt ainsi des circuits, et le genre avec lui, au cours desquels il ne cesse de buter sur les mêmes constantes. Effectivement, difficile d'y échapper.

Pour rappeler ainsi au spectateur que nous sommes ce danger et cette promesse, le film d'horreur posséderait donc des procédés faciles et grossiers (les *Jump Scare*, la surabondance descriptive de violences organiques, l'affichage délibéré de la monstruosité physique et morale), tout comme il réduirait les personnages les subissant à des figures plus ou moins stéréotypées, dont les plus éloquentes ont constitué l'épicentre des études sociologiques tournées vers le cinéma populaire (dont une des plus célèbres reste Clover, 1992). Et, parfois, il le ferait de façon plus subtile, dans une démarche qui rejoindrait ce que les Américains, à la suite de Bordwell (2008 : 151), appellent « *The Art Cinema* » et qui entend ce que nous, français, estimons généralement comme « cinéma d'auteur ». On le voit donc, il ne s'agit pas seulement d'opposer le vieux combat de l'objet industriel standardisé contre la création unique, l'un étant détourné ou transcendé par l'autre suivant la Geste critique, mais également celui du vulgaire contre le distingué, de l'exhibitionnisme contre la retenue, du bas corporel contre le haut spirituel : regardons donc de plus près désormais ce qui autorise les critiques à distinguer ainsi un « sous-genre » défini, soit comme plus élevé que, soit comme venant après (et signant donc par le fait la fin de ce qu'il clôture) le genre qu'il réduit soudain à la dépréciation (« *the decreased horror* » ?).

5. Nous arrêtons là la liste des verbes désignant les actions par lesquelles se manifeste le mal dans les films d'horreur, car son exhaustivité prendrait largement plusieurs pages.

Notre article voulant se contenir dans des proportions raisonnables, nous avons retreint notre corpus aux films anglo-saxons, ce qui veut dire que nous n'évoquerons pas les films allemands, espagnols, français, thaïlandais ou iraniens qui auraient pu (avec d'autres nationalités sans nul doute) se trouver regroupés sous la dénomination susnommée, pas plus que les séries télévisées dont la place aurait été tout aussi pertinente. Un problème subsiste, *Mister Badabook* qui est un film australo-canadien, même si on y parle anglais : on le conservera, autant pour la légitimation linguistique de sa présence que pour le fait qu'il apparaisse régulièrement comme un des piliers de cette nouvelle catégorie. De fait, si l'on considère, non pas qu'un genre existe à partir du moment où il est surnommé (Leutrat, 1973 : 127), mais qu'une appellation n'est qu'une définition « nominale » et non « réelle et causale » (pour reprendre les précieux termes leibniziens [Leibniz, 1966 : 18]), un ouvrage, sans doute, devrait être réalisé pour intégrer tout ce qui semblerait relever de l'*elevated* et/ou de la *post-horror* (celui de Church est précieux, mais nous voulons dire par là qu'il en faudrait d'autres, creusant plus en amont ce que cette appellation suppose).

Un genre est déjà présent avant sa cristallisation sémantique et peut se manifester hors des champs de son émergence. C'est dans cet esprit, mais en respectant le critère inclusif de la langue, anglaise et/ou américaine, que nous évoquerons aussi quelques films issus de ce que l'on nomme le *art-horror* (sous-catégorie plus ancienne, puisque subsumant des métrages des années 1970 et 1980), et d'autres tournés dans une contemporanéité proche des titres-phares de Aster, Eggers ou Peele, mais, à notre connaissance, non homologués.

Nous commencerons par une remarque contextuelle : au même moment où émergent *Get out*, *The Witch*, *It comes at night* ou *A Ghost Story* (pour prendre les titres les plus indiscutablement élevés à la distinction nominale), écrans de cinéma, de télévision et d'ordinateur continuent de voir s'exposer des films d'horreur ne requérant pas de nouvelle qualification : certains particulièrement « *gore* » (*Terrifier 1, 2 et 3*), d'autres renouant avec l'épouvante classique (les franchises James Wan : *Conjuring*, *Insidious*, *Anabelle*, etc... ou les deux *Ça*), déclinant des sagas (*Halloween*, *Scream*) déjà bien installées dans l'imaginaire spectral, ou en créant d'autres, d'anticipation plus (*Resident Evil* : sept titres) ou

moins (les *American Nightmare* : cinq films) post-apocalyptiques, tandis que quelques-uns continuent à entretenir la flamme des deux précédents courants horrifiques identifiés au début du siècle, à savoir le faux-documentaire d'épouvante ou *found footage* (Bex, 2016) (*Paranormal Activity* sort son septième opus) et le *Torture-porn* (Françaix, 2016) (*Saw* en est à son dixième). Si nous tenions à préciser ce paysage global (d'où nous avons exclu les séries : Carobolante, Ortoli, 2023), c'est pour affirmer la vitalité quantitative du genre dans lequel les productions qui nous importent s'incluent et au sein duquel elles manifestent cette spécificité remarquée. Nous le tenions d'autant plus que, pour beaucoup d'internautes (pour peu que l'on s'intéresse aux critiques 2.0 des spectateurs, lorsqu'on s'interroge sur la réception d'un film, même si l'on peut considérer que seules celles émanant de plumes professionnelles sont réellement légitimes), ces productions peuvent être considérées comme prétentieuses et non affiliables véritablement au genre qui les fédère. On en a un exemple relevé par Steve Rose (2017):

DO NOT GO SEE IT COMES AT NIGHT, ITS SO NOT WORTH WATCHING, WORST MOVIE EVER HANDS DOWN”. Twitter was filled with countless such posts after the US release of It Comes at Night last month. Mainstream moviegoers went in expecting a straight-up horror; they came out unsure about what they'd seen, and they didn't like it. Critics, and a certain section of viewers, have loved the film, but its Cinemascore rating – determined by moviegoers' opening-night reactions – is a D.

L'exemple nous semble éloquent (il y en aurait d'autres), non pas tant parce qu'il révèle la pérennité de l'attitude conservatrice des fans d'un genre face à celle, toujours un peu tartuffe des tenants de l'auteurisme et/ou de l'art-et-essai affichés (dans notre cas, les déclarations de cinéastes, comme Trey Edward Shults, Jordan Peele, Aris Aster ou Robert Eggers, expliquant tous, à un moment donné, ne pas avoir voulu faire de film d'horreur ou pas seulement : Rose, 2017 ; Eherlich, 2017), mais en ce qu'il confirme le caractère éruptif de *It comes at Night* (ou d'autres, mais tel est notre exemple) qui représenterait donc la fameuse dilatation de l'horizon d'attente (Jauss, 1970 : 41) à laquelle tout genre est soumis dans son histoire, sous peine de mourir. Il importe désormais d'en distinguer les modalités.

Le prisme de la modernité

Quand Bordwell détermine les principes déterminants du « film d'art », il rejoint certains motifs déjà évoqués, sous une autre forme par

Deleuze pour définir la crise de l'image-action notamment en arborant la présence de personnages complexes psychologiquement dont les visées semblent incertaines (opposées au schème sensori-moteur / cause-effet que suivent les héros du cinéma classique/image-action), et l'intrusion d'un réel, aussi hasardeux qu'imprévisible, au sein de leurs recherches erratiques (Bordwell, 2008 : 153-154 ; Deleuze, 1983 : 277-28). C'est en cela que nous pourrions plutôt parler d'une conception de la modernité à laquelle Bordwell rajoute un élément important : la conscience que manifeste le film d'être la signature de son auteur, là où, dans le classicisme, ce dernier aurait tendance à s'effacer. Bien sûr, tout cela peut sembler quelque peu rudimentaire, mais si l'on se penche sur des œuvres-phares de cette modernité (*Huit et demi*, *Persona* ou *Pierrot le fou*), on peut tenir pour générales ces considérations (qui n'ont par contre pas grand-chose à voir avec ce que l'on pourrait nommer le « film d'art » en France et dont *Guernica* de Flaherty [1948-1949] pourrait être une illustration). Church voit dans l'application de ces « critères » à un genre qui, donc, est initialement connoté par des personnages aux objectifs et aux actions clairs (chercher à trouver le, puis à survivre face au terrifiant pour les « héros »/ terrifier, puis occire avec diverses subtilités les « héros » pour les forces du mal), un dispositif axé sur la mise en scène de l'irruption violente masquant ses traces pour mieux promouvoir la vérité de la fiction (surtout si elle est d'inspiration surnaturelle), et déclencher la peur, la singularité de l'*elevated* ou *post-horror* dont la valeur culturelle dépasserait celle dévolue au seul souci de transir. L'examen approfondi des œuvres nous engagerait à acquiescer à ces remarques : le très long plan durant lequel M (Rooney Mara) mange une tarte goulûment puis va la vomir, sous le regard de son invisible mari-fantôme (Casey Affleck) dans *A Ghost Story*, ou celui, plus court, mais très étiré, durant lequel nous suivons à la place visuelle du conducteur de *pick-up* le lent cheminement de son véhicule vers la découverte d'un corps sur la route dans *The Eyes of my Mother*, renvoient à toute une conception du plan-séquence comme possibilité d'exprimer la vie sans la fragmenter qui est bien celle d'un certain réalisme ontologique. La lenteur relevée un peu partout (y compris dans le livre de Church) comme une impression globalement ressentie devant ces films (et valorisée face aux films d'horreur traditionnels coupables de suivre un rythme saccadé et de ne valoriser que les attractions au détriment du cheminement qui les propose) l'est moins pour sa visée contemplative de l'anodin que par l'impression de latence, associée à l'installation de l'élément terrifiant dans le paysage, qu'elle autorise. Cette perception temporelle de la continuité est poussée au paroxysme dans une œuvre récente, *The House*, au cours de laquelle, à leur hauteur et sur un support évoquant un vieux super 8, envahi de scories, nous suivons deux enfants aux prises avec une force démoniaque manifestant sa présence au sein de leur maison dès leur réveil, à travers des détails parfois difficilement appréhensibles. Symptomatiquement, le goût du trivial le plus intime semble participer aussi de cette volonté : la

séance de masturbation d'Amelia (Essie Davis) interrompue par l'arrivée de son fils (Noah Wiseman) qui a fait un cauchemar (*Mister Badabook*), la mère (Michelle Monaghan) regardant Aisha (Anna Diop) soigneusement se laver les mains (*Nanny*), ou la longue conversation entre les trois amis (Will Poulter, Jack Reynor, William Jackson, dans le dîner du début de *Midsommar*) autour de la vie de couple de Mark, témoignent du souci de montrer des actions du quotidien dans une banalité communicative. Même les moments destinés à susciter la frayeur ont la teneur commune de l'accidentel : la décapitation de Charlie (Milly Shapiro) dans *Hérédité* possède la promptitude du casuel le plus épouvantable (et la vision, un peu plus tard, de sa tête déjà recouverte de fourmis renvoie à la même atrocité ordinaire), comme le clou que se plante dans le pied Evelyn (Emily Blunt) dans *Sans un bruit*, l'accident qui causera la mort de Joseph (Steve Oram) dans *Le Rituel* ou le suicide de Long Legs (Nicholas Cage) à coup de tête sur une table dans *Long Legs*). Les « effets de réel », au sens barthesien (Barthes, 1982 : 186) abondent et les descriptifs précis, parfois terriblement laborieux, de processus classiques des films d'horreur – l'appel aux esprits des morts dans *Le Rituel*, le sacrifice humain dans *Midsommar* ou l'entrée dans l'autre monde dans *Berberian Sound Studio* – tendent vers une forme de méticulosité documentaire.

Cette première tendance, majeure, s'introduit donc au sein de films dont l'enjeu demeure néanmoins précisément conditionné à un récit dit « classique » du genre : si des scènes entières sont saisies dans la continuité même de leur déroulement réel, si les détails grotesques ou courants y apparaissent pour rappeler la mortelle vulgarité du vivant, c'est au sein d'un dispositif temporel tourné, lui, vers des objectifs clairs : se confronter à ce mal qui, diffus (*I Am the Pretty Thing That Lives in the House*) ou pas (*It Follows*, *Long Legs*), étend son emprise sur des protagonistes cherchant, véritablement (*The Inkeepers*), ou confusément (*The Light House*), à s'y confronter. Il en résulte donc une impression de refus du spectaculaire et de la quête du sursaut (encore qu'on trouve un *Jump Scare* dans *It comes at Night* et un dans *Hérédité*) qui tend à installer un climat, une atmosphère d'étrangeté plutôt qu'à accumuler les moments fractionnés propices aux réflexes et aux émotions fortes. Pareillement, une certaine opacité semble présider à bon nombre de personnages, montrés comme obscurs, voire tortueux, dans la mesure où on a du mal à saisir la logique de leurs motivations : là aussi est moderne cette dimension d'opacité qui semble freiner une identification possible, aussi bien avec le médium du *Rituel* obtenant un spectacle érotique de sa cliente (dont le but est de rentrer en communication avec son fils mort) lui permettant de se donner du plaisir, le père de *The Eyes of my Mother* qui, après avoir enterré sa femme assassinée et capturé son meurtrier, regarde la télévision sans bruit, ou Thomas (Willem Dafoe) dont on pensait qu'il appréciait le travail d'Ephraïm (Robert Pattinson) et dont on découvre combien il a accablé son second dans son

compte rendu destiné à leurs employeurs. Là aussi, on pourrait dire globalement qu'il s'agit de désorienter le spectateur en interdisant aux pensées, croyances ou désirs de certains protagonistes de s'exprimer d'une manière claire. Il est alors difficile de pouvoir véritablement se reconnaître dans cette nébulosité recherchée (proche de celle que prônaient Robbe-Grillet ou Nathalie Sarraute à la grande époque de la mort du personnage classique littéraire) qui favorise le caractère sourd de la terreur visée, renforcée par l'aspect parfois peu ragoûtant des gestes qui la caractérisent : voir Charlie dans *Hérédité* décapiter d'un coup sec un oiseau mort, Ephraïm se masturber puis vomir frénétiquement au milieu de la tempête qui ravage le phare qu'il doit surveiller dans *The Light House*, ou Sarah (Alex Esso dans *Starry Eyes*) perdre ses cheveux provoque un certain écœurement tout à fait compatible avec l'émotion visée par le genre. Les motivations paraissent ainsi souvent vaporeuses, voire floues, alors que les signes d'appartenance à un vivant, par définition non inféodé aux seules fonctions capables de faire avancer le récit, se multiplient, l'ensemble donnant effectivement l'impression de jouer avec l'aspect réputé mécanique des autres productions : l'exemple du père (Ralph Ineson) blessé par la poudre de son fusil qui lui éclate en pleine figure alors qu'avec son fils (Harvey Scrimshaw), il est à la recherche du loup qui aurait enlevé son aînée et que, devant lui, le lapin qu'il visait s'enfuit (*The Witch*) est typique de cette tendance, mais on pourrait en dire autant de l'étouffement de Charlie produit par l'absorption du gâteau contenant la noisette à laquelle elle est allergique (ce qu'elle n'avait pas prévu, compte tenu du caractère récréatif qu'avait cette dégustation au cours d'une soirée où elle s'ennuyait ferme) dans *Hérédité* : de tels détails ont pour but de rappeler sans cesse le prosaïsme d'une matérialité/mortalité constitutive des personnages capturés par l'objectif, même s'ils ont été inventés pour tenir leur rôle dans une fiction. À cette indiscernabilité de surface, s'ajoute bien souvent leur caractère psychologique éminemment fragile : sans décliner un vocabulaire psychanalytique que nous n'avons pas, disons (entre une dizaine d'exemples) que Samuel (*Mr Badadook*), Charlie (*Hérédité*), Francisca (Kika Maghalaes dans *The Eyes of my Mother*), Mie (Mimy Latorrer dans *Run Rabbit run !*), Steve (Nathan Stewart-Jarrett dans *Mope*), Abbey (Melinda Page Hamilton dans *M.O.M.*), Lee Harker (Malika Monroe dans *Long Legs*) ou Ephraïm (*The Light House*) semblent posséder des névroses considérables qui délimitent la nature parfois déconcertante de leurs actes. En masquant plus ou moins habilement les causes possibles de ces attitudes, les films développent ainsi les actes incohérents, qu'ils soient brutaux ou pas, comme modalités de présentation, ce qui, là encore, favorise le climat d'une étrangeté globale.

En outre, et ce sera le dernier point en accord avec le texte de Bordwell, l'autre rapprochement des films d'*elevated* et/ou de *post-horror* avec ceux du « film d'art » s'effectue par la reconnaissance des traits stylistiques

expressifs d'un auteur, conçu non pas dans sa réalité biographique mais bien comme une « composante formelle » (Bordwell, 2008 : 155) indispensable à l'appréhension de l'œuvre. Sans même parler, à ce stade, d'effets de signature (les réalisateurs des films précités en sont presque tous à leurs premières œuvres et n'ont pas encore un style suffisamment personnel pour qu'on les identifie clairement – à la manière, pour rester bordwellien, d'un Fellini, d'un Begman ou d'un Antonioni, lorsqu'ils deviennent les étendards de la caméra-stylo), nous pouvons tout de même évoquer des plans à valeur d'affirmation subjective et de révélation énonciative. Nous en mentionnerons trois types récurrents : le premier concerne celui d'étendues saisies dans une immensité silencieuse et statique (*Sans un bruit*, *The Witch*, *Midsommar*, *Le Rituel*), parfois en plongée (la route et son corps secouru par le camionneur au milieu des surfaces boisées de *The Eyes of my Mother*), parfois même avec un effet d'inversion très élégant (bas et haut dans *Midsommar*), ou la suggestion d'un volume dont l'exploration est implicitement terrifiante (*Mother !* ou *The Light House*). Le deuxième décline des compositions, en mouvement ou immobiles dans lesquelles les formes humaines sont encadrées, voire surcadrées et/ou décadrées par/ au profit des/de parois concrètement estimables : parcourir des couloirs étroits (*It comes at Night*, *A Ghost Story*, *Berberian Sound Studio*, *The Inkeepers*), se trouver réduit à un détail du coin gauche d'un champ dominé par les plinthes, les portes et les murs (*Le Rituel*, *A Ghost Story*) ou, au contraire, mis en valeur comme une cible soigneusement disposée sur un virtuel axe de symétrie (*It comes at Night*, *A Ghost Story*, *His House*) devient un programme formel et narratif, le plus éloquent résidant dans le jeu sur le format lui-même (les 4/3 de *A Ghost Story* avec ses bords arrondis qui évoquent des images en super-8 projetées sur un écran familial des années 1970, les imperceptibles changements de proportions de *It Comes at Night*, ceux plus appuyés de *Long Legs*, les 4/3 de *The Light House* et, bien sûr, le jeu d'écho entre la maison miniature et celle en grandeur réelle de *Hérédité* qui s'établit dès le générique). C'est dans le même esprit que s'exprime le travail très prononcé sur le clair-obscur : les ombres portées sont omniprésentes dans de nombreux exemples (*The Witch* ou *It comes at Night*), où la surface de la peau paraît toujours menacée d'engloutissement dans les ténèbres (et les références picturales à Rembrandt ou au Caravage affluent, quand ce n'est pas Vermeer qui s'invite). Ces marques peuvent chaque fois être attribuées à la force qui menace et renvoyer à la notion d'une ocularisation zéro (et il faudrait également ajouter les divers effets sonores qui y participent) qui serait de l'ordre d'un discours indirect libre, mais nous avons néanmoins plutôt tendance à les identifier comme celles de la mise en scène elle-même, se reflétant dans son dispositif pour mieux, semble-t-il, lui apposer l'effet d'une signature.



Nous avons volontairement exclu de nos exemples les deux films de Jordan Peele, *Get out* et *Us* car ils nous semblent totalement différents des autres, non pas parce qu'ils ne mettent pas en forme les personnages de mère célibataire névrosée, d'enfant ou d'adolescente perturbée, voire de famille menacée dans ses fondements (globalement, à part *The Lighthouse* l'essentiel des personnages principaux des films d'*elevated* ou de *post-horror*), puisqu'après tout, ils peignent tous deux des cellules en crise, mais plutôt parce que leur dispositif ne semble pas recourir aux traits distinctifs établis plus haut. Ainsi, la semi-réification des domestiques dans *Get out* (surlignés par des cadrages éloquentes, comme celui de la gouvernante (Betty Gabriel) regardant le héros [Daniel Kaluuya]), ou le stasisme menaçant des doubles au seuil de la demeure des héros dans *Us* renvoient à un des plus vieux motifs du film d'horreur, celui qui consacre la fusion de l'animé et de l'inanimé (et dont le zombie est une des figures de proue), ainsi d'ailleurs que le médecin fou et la mère hypnotiseuse de *Get Out*, ou les doubles se mirant l'un dans l'autre dans *Us* : dans ces films, les personnages, d'ailleurs, effectuent des actions et réagissent à des situations toujours directement reliées à la fonction qu'ils occupent dans l'intrigue (défense, fuite, attaque) et n'ont que peu de temps pour laisser libre cours à l'expression de leur psyché torturée. Pourtant, ils apparaissent dans toutes les études consacrant ou critiquant le courant qui nous intéresse, présence justifiée chaque fois d'ailleurs par leur thème : le racisme ou, plus précisément, le regard porté par un Afro-américain sur la place de sa communauté dans la société américaine et les situations de rejet qu'elle suscite. De la même façon que les œuvres précitées favorisent un questionnement sur les femmes, jeunes ou mûres, et sur l'impuissance, voire l'inaptitude quasi globale de l'homme à réagir face aux forces démoniaques, il semblerait bien que ce critère (un film d'horreur qui parle des minorités ou, du moins, de celles qui requièrent l'intérêt de la société occidentale depuis quelques années) soit aussi prégnant dans la définition de l'*elevated* ou de la *post-horror*. La valeur culturelle de ces œuvres, et qui définit donc leur importance au-delà de leurs qualités formelles, tient aussi à la manière dont elles semblent épouser des problèmes contemporains liés à la reconnaissance des catégories sexuellement et racialement opprimées ainsi qu'à la condamnation d'un certain modèle, celui du mâle blanc hétérosexuel. Certains films que nous avons mentionnés, mais qui ne font pas partie des œuvres génitrices de l'appellation susnommée poursuivent d'ailleurs ce choix (*Nanny*, *His House*, *Candyman* ou *Master*, pour la question « noire », *Starry Eyes*, *Contracted*, *Run Rabbit Run*, ou *Swallowed* pour celle du « féminisme » et de la « déconstruction » du masculin hétérosexuel). On voit donc, avec ces exemples, que les critères permettant d'inclure ces œuvres sous la même étiquette sont donc ceux qui mêlent une thématique

progressiste à une esthétique réaliste (au sens bazinien et bordwellien), ne dédaignant pas un certain formalisme affiché.

Pour autant, et même si certains critiques (Danielsen, 2018) voient dans ces exemples une rupture nette avec l'ordinaire et l'historique du film d'horreur, ils ne nous apparaissent que comme des jalons supplémentaires dans l'histoire du genre et qui, par ricochet, justement, mesurent combien ce dernier n'existe que parce que des créateurs, tels que Aster, Eggers ou Peele s'y inscrivent et marquent leur différence avec d'autres. En ce sens, et n'en déplaise aux fans comme aux esthètes, le film d'horreur lui-même porte en lui cette capacité « cinématique », parce qu'il prend en compte des objets au cœur même du projet cinématographique (le corps comme surface et profondeur, l'invisible dans et par le visible, le principe de métamorphose) et qu'en travaillant sur ce qui produit peur et écoëurement il se construit sur la pérennisation de certaines figures, mais également sur la manière dont les discours d'une époque les actualisent. Sans aller jusqu'à la véhémence d'André Carroll,

So, I'm writing this before some hard done by writer at Buzzfeed or GQ or VICE publishes an article entitled "Horror Only Meant Something After 2000". Do I blame them? Partly but the blame mostly falls on Google and Facebook for devouring the digital ad market and leaving hate clicks as one of the few ways for online media to survive. That's the real horror.

salutaire au demeurant (Carroll, 2019), on ne peut que constater combien ces titres nourrissent le genre au lieu de le dépasser : c'est toujours par le phénomène de l'écart que se mesure la création et, ici, on peut dire qu'il consiste à se focaliser sur des éléments que notre contemporanéité a consacrés comme fondamentalement importants pour notre construction sociale en même temps qu'à remettre, au cœur de la pensée du tout-à-l'image, l'idée que les films sont des œuvres, c'est-à-dire pensées, organisées et signées par une volonté. Mais est-ce si neuf ?

L'éternel retour des figures

Beaucoup d'articles sur la question (et l'ouvrage de Church) établissent le lien entre l'*elevated* ou la *post-horror* et ce que les Américains nommaient l'*art-horror*. Il est un fait qu'il est difficile, lorsqu'on voit les septuagénaires nus prononcer leurs incantations dans *Hérédité* ou les femmes, tout aussi dévêtues, accompagner la défloration de Maja (Isabelle Grill) par Mark dans *Midsommar*, de ne pas songer à l'assemblée des

satanistes naturistes participant au viol de Rosemary (Mia Farrow) par son mari (John Cassavettes) dans *Rosemary's Baby*, comme il est indubitable que les sourires crispés des domestiques lobotomisés de *Get Out* renvoient aux épouses-robots des *Femmes de Stepford*, que les hallucinations auditives de Sophia (Catherine Walker) dans *Le Rituel* évoquent celles, visuelles, de John (Donald Sutherland) dans *Ne vous retournez pas !* portant sur le même objet (leur enfant mort), ou que les tentatives d'infanticide plus ou moins fantasmagiques d'*Hérédité* ou de *Mr Badabook* font écho à celle de Jack Torrance (Jack Nicholson) sur son fils Danny (Danny Lloyd) dans *Shining*. On évoque ces rapprochements à travers le rappel de ces quelques détails évidents, mais l'on pense aussi plus globalement à lier ces œuvres parce qu'elles participent du même souci : privilégier le climat à l'attraction, rendre la création artistique visible, introduire le réalisme dans l'immuable.

Mais c'est bien de ce dernier qu'il s'agit : il est frappant que les films appartenant à la « *smart horror* » ou étant perçus comme des « *subversive scare flicks* » (Rose, 2017) prennent à bras-le-corps des figures mythiques liées au patrimoine du genre (sorcière, sirène, démon, fantôme, secte diabolique, monstre, psychopathe, double, médium, contaminé, possédée) pour les reformuler. Frappant aussi que ce programme narratif et formel consiste à représenter des situations archétypales : accéder à l'au-delà, lutter contre les démons ou Satan lui-même, combattre des ennemis extra-terrestres, un mystérieux virus ou des communautés meurtrières, se confronter aux fantômes et/ou aux vivants (suivant le point de vue choisi), torturer, tuer ou être torturé et tué. Autrement dit, ces films sont bien des films d'horreur et n'évoquent pas seulement ceux de Polanski, Forbes, Roeg ou Kubrick ! Ils ressuscitent ce qui nous effraye depuis toujours, la peur de la disparition, de la division, de la désagrégation mentale et/ou physique et même leur éventuel pouvoir subversif est compris dans un genre qui n'a eu de cesse de prouver que le mal avait bien souvent l'apparence de la normalité, voire de l'élite sociale (de ce point de vue, *Society* apparaît au moins aussi virulent que *Get out !*). Sans établir des listes, tellement elles seraient conséquentes, on peut dire qu'on a déjà vu des psychopathes être des héros (*Psychose*), des fantômes pénétrer le monde des vivants (*L'Aventure de Madame Muir*), une relation sexuelle être signe de propagation mortelle (*Rage*), des pervers lucifériens camouflés en voisins débonnaires (*Messiah of evil*), des sujets victimes d'hallucinations durables (*Carnival of Souls*), des citoyens découvrant que les agresseurs de leur demeure ont déjà envahi le monde (*Zombie*), des paisibles communautés pastorales se révéler sanguinaires (*2000 Maniacs*), des familles luttant contre un mal invisible (*Terre brûlée*), voire le diable proposer à des jeunes femmes des perspectives plus attirantes que celles promises par leur éducation (*La Maison du diable*)... La grande nouveauté tiendrait-elle alors dans la dimension culturelle ? Le fait de faire d'une femme l'héroïne

est un des plus vieux thèmes du cinéma d'horreur (comme en témoignent deux classiques *La Maison du diable* et *Les Innocents*), l'association entre le monde des esprits et la féminité étant un couple sur lequel l'histoire littéraire et sociologique a déjà beaucoup écrit (Ehrenreich, English, 2016 ; Edelman, 1995), et la figure de la médium dans la saga *Insidious*, incarnée par Lin Shaye, en est une preuve récente. La faiblesse de l'homme, quant à elle, face aux attaques démoniaques est un motif très ancien, comme en témoigne la figure de Renfield dans *Dracula*... Peut-être alors l'originalité se tiendrait-elle dans le souci de donner aux afro-américains la place de héros-victime d'un purgatoire blanc ? Là encore, au-delà de *Blacula* ou de *Candyman*, on peut se souvenir de la fin de *La Nuit des morts-vivants* où le héros, noir, après avoir lutté toute une nuit contre les zombies, est abattu par des miliciens blancs venus le secourir (Mayard, 2020).

Comprenons-nous bien : il ne s'agit pas pour nous de dénier à ces films toute originalité, ni de dire qu'ils font du neuf avec du vieux, mais plutôt qu'ils ne peuvent apparaître comme novateurs qu'aux yeux de ceux qui, tributaires des œillères culturelles, continuent à regarder les films d'horreur avec la condescendance dévolue à l'émotion populaire, comme à ceux qui, se fiant à la quantité d'hémoglobine spectaculaire pour désigner le mètre étalon de leurs effrois, refusent de reconnaître qu'un plan dont la durée excéderait celle nécessaire à la révélation de son monstre grimaçant ne saurait appartenir à leur genre. Il n'y a donc pas plus d'horreur élevée que de post-horreur et, contrairement au *Found Footage* ou au *Torture Porn*, désignant, d'authentiques catégories thématique-formelles, les films que l'on classe ainsi rentreraient plutôt dans tout un courant, plus vaste, qui promulguerait l'étrangeté d'un fantastique diffus et angoissant comme condition expresse de l'horreur qu'il veut provoquer (courant dans lequel les films de Wan, par exemple, mais aussi les *Paranormal Activity* auraient leur place). Un cinéma allusif aux effets spéciaux parcimonieux, voire absents, qui, dans la lignée de celui d'un Lynch, d'un Nakata ou d'un Shyamalan, explore l'insolite pouvoir d'un quotidien hanté.

Conclusion : le genre comme catégorie esthétique

S'il y a une leçon à tirer de notre tentative de réflexion, et nous écrivons « tentative » car il faut rappeler qu'on ne peut jamais graver dans le marbre les règles d'un genre, sur cette énième sous-catégorie, c'est qu'elle confirme l'irréductibilité de l'approche esthétique à l'approche culturelle dans la question de l'évaluation. Là où la seconde sonde, en définitive, contenus et contenant au nom d'une certaine importance sociale et de sa hauteur de vues, rejoignant la conception topographique du sublime opposé au grotesque telle que développée par Bakhtine à propos de

Rabelais (Bakhtine, 1990 : 30), la première évalue les pouvoirs imageants et narratifs des films en cherchant ce qu'ils nous apprennent de leur condition d'existence, et, par mimétisme, de la façon dont ils pensent le monde. Si nous souhaitons terminer sur le rappel de cette opposition, c'est pour, en dernier lieu, clamer l'inanité des systèmes qui ne veulent pas voir que Pasolini et Roth participent tous deux du *Torture Porn*, que Fellini, Roeg et Wan nourrissent chacun le film de fantôme ou, plus globalement, qu'Ari Aster, Ti West, Roman Polanski, David Cronenberg, Julia Ducournau ou Damien Leone permettent au film d'horreur d'exister, comme ce dernier les autorise à affirmer leur propre style. Nous disions, en début d'article, plaider pour l'abolition de critères distinctifs auteur/genre, car ils empêchent, justement, de mesurer ce que Fellini doit à Bava, comme ce que Peele doit à Yuzna ou Polanski à Herk Harvey et ce, même si leurs liens ne sont pas prouvés historiquement et si leur place n'est pas la même dans les musées du cinéma : l'histoire des genres est avant tout celle de l'image. Elle déborde du dicible pour rejoindre le visuel, fluide comme l'écoulement de la vie rendu perceptible par l'exploration duelle de sa surface et de ses profondeurs. Il ne saurait donc rien avoir après l'horreur, car sa présence est par elle-même la promesse de l'éternel recommencement de la beauté des choses qu'elle menace.

Bibliographie

- ALTMAN, Rick, *La Comédie musicale américaine : les problèmes de genre au cinéma*, trad. Jacques Levy, Paris, Armand Colin, « Cinéma et audiovisuel », 1992 (1987).
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. par M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche classique, 1990.
- BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990 (1970).
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel », in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, « Points/Essais », 1982 (1968).
- BAZIN, André, « L'évolution du langage cinématographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf, « 7^e Art », 1997 (1952).
- BEX, Stéphane, *Terreur du voir : l'expérience du Found Footage*, Aix-en-Provence, Rouge profond « Débords », 2016.
- BONNARD, Olivier, BOUSQUET, Olivier, *Rendez-vous avec la peur*, Vanves, Epa, 2021.
- BORDWELL, David, « The Art Cinema As A Mode of Film Practice », in *Poetics of Cinema*, New York/Londres, Routledge, 2008, 151.
- CAROBOLANTE, Jean-Baptiste, ORTOLI, Philippe (dir), *Le Cinéma d'horreur et d'épouvante américain contemporain*, Bruxelles, Peter Lang, « Comprendre le cinéma », 2023.
- CARROLL, Andrew, « Horror Means Horror | The Fallacy of 'Elevated Horror' », *Headstuff*, 2019, <https://headstuff.org/entertainment/film/elevated-horror-get-out-us/> (consulté le 12/07/2023).
- CARROLL, Noël, *La Philosophie des films*, Paris, Vrin, « Essais d'art et de philosophie », trad. par É. Dufour, L. Jullier, Laurent et A.C. Zilenska, 2015 (2008).
- CARROLL, Noël, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge, 1990.
- CAVELL, Stanley, *La Projection du monde*, trad. C. Fournier, Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 1999 (1971).
- CHEVALIER-CHANDEIGNE, Olivia, *La Philosophie du cinéma d'horreur*, Paris, Ellipses, « Culture pop », 2014.
- CHURCH, David, *Post-horror: Art, Genre and Cultural Elevation*, Edimbourg, Edinburgh UP, 2021.
- CLEMOT, Hugo, « Le monstre dans la philosophie contemporaine de l'horreur cinématographique », *Amerika*, 2014, doi : [10.4000/amerika.5192](https://doi.org/10.4000/amerika.5192).
- CLOVER, Carol J., *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton UP, 1992.

- DANIELSEN, Shane, « The elevated Horror of Aris Aster's *Hereditary* », *Arts-Letters*, June 2018, <https://www.themonthly.com.au/issue/2018/june/1527775200/shane-danielsen/elevated-horror-ari-aster-s-hereditary> (consulté le 28.08.2023).
- DUFOUR, Éric, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, Puf, « Lignes d'Art », 2006.
- EDELMAN, Nicole, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France. 1785-1914*, Paris, Albin Michel, 1995.
- EHRENREICH, Barbara et ENGLISH, Deirdre, *Fragiles ou contagieuses. Le pouvoir médical et le corps des femmes*, trad. M. Valera, Paris, Cambourakis, 2016 (1973).
- EHRLICH, David, « The Evils of "elevated horror" – Indie Wie critics survey », 2019, <https://www.indiewire.com/features/general/elevated-horror-movies-us-1202053471/> (consulté le 12.06.2023).
- FRANCAIX, Pascal, *Torture porn : l'horreur postmoderne*, Aix-en-Provence, Rouge profond, « Débords », 2016.
- FREUD, Sigmund, « Au-delà du principe du plaisir », in André Bourguignon (éd.), *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot « Petite bibliothèque Payot », 1990 (1920).
- JAUSS, H. R., « Littérature médiévale et théorie des genres », in *Théorie des genres* (collectif), trad. E. Kaufholz, Paris, Le Seuil, 1970, 41.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Nouveaux essais de l'entendement humain*, Paris, Flammarion, « Garnier-Flammarion/Philosophie », 1966 (1765).
- LEUTRAT, Jean-Louis, *Le Western*, Paris, Librairie Armand Colin, 1973, 127.
- MAYARD, Aline, « Décryptage – les *black horror movies*, un nouveau genre ? », *Trois Couleurs*, 2020, <https://www.troiscouleurs.fr/article/decryptage-les-black-horror-movies-un-nouveau-genre> (consulté le 26.08.2023).
- MELLIER, Denis, « Dans l'œil du monstre : l'émotion du monstre dans le cinéma d'épouvante », in Gilles Menegaldo et Claude Murcia (dir.), *L'Expression du sentiment au cinéma, La Licorne*, n° 37, 1996.
- ORTOLI, Philippe, *Être au-delà*, Caen, Passage(s), « Focale(s) », 2021.
- PARENTE, André, *Cinéma et narrativité*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2006.
- ROUYER, Philippe, *Le Cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris, Le Cerf, « 7^e Art », 1997.
- SADOUL, Georges, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 1979 (1949).
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, « Points/essais », 1970.
- VIRMAUX, Alain et Odette (dir.), *Dictionnaire du cinéma mondial*, Paris, Éditions du Rocher, 1994.
- WILLIAMS, Linda, « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess », in Barry Keith Grant (dir.), *Film Genre Reader II*, Austin, University of Texas Press, 1995 (1991), 143.

Filmographie

- 1 BR (*BR-the Apartment*), David Marmor, 2019.
- 8 et demi (*Otto e mezzo*), Federico Fellini, 1963.
- 2000 Maniacs (*Two Thousand Maniacs!*), Hershell Gordon Lewis, 1964.
- A Ghost Story, David Lowery, 2017.
- American Nightmare (*The Purge*), James de Monaco, 2016.
- Au-delà (L') (...E tu vivrai nel terrore! *L'aldilà*), Lucio Fulci, 1980.
- Aventure de Madame Muir (L') (*The Ghost and Mrs Muir*), Joseph L. Mankiewicz, 1947.
- Berberian Sound Studio, Peter Strickland, 2012.
- Blacula, le vampire noir (*Blacula*), William Crain, 1973.
- Candyman, Bernard Rose, 1992.
- Candyman, Nia Da Costa, 2021.
- Carnival of Souls, Herk Harvey, 1963.
- Contracted, Eric England, 2013.
- Grave, Julie Ducourneau, 2016.
- February (*The black Coat's Daughter*), Osgood Perkins, 2015.
- Femmes de Stepford (les) (*Stepford's Wives*), Bryan Forbes, 1975.
- Get out, Jordan Peele, 2017.
- Guernica (*Robert Flaherty's Guernica*), 1949.
- Hérédité (*Hereditary*), Ari Aster, 2018.
- His House, Remi Weekes, 2020.
- I'm the pretty thing that lives in this House, Osgood Perkins, 2016.
- Innocents (les) (*The Innocents*), Jack Clayton, 1961.
- Insidious, James Wan, 2010.
- It comes at night, Trey Edward Shults, 2017.
- It follows, David Robert Mitchell, 2015.
- Le rituel (A dark Song), Liam Gavin, 2017.
- Long Legs, Osgood Perkins, 2024.
- Maison du Diable (la) (*The Haunting*), Robert Wise, 1963.
- Master, Mariama Diallo, 2022.
- Messiah of Evil, Willard Huyck et Gloria Katz, 1973.
- Midsommar, Ari Aster, 2019.

Mister Badabook (The Badabook), Jennifer Kent, 2014.
M.O.M.- Mothers Of Monsters, Tucya Liman, 2020.
Mope, Lucas Heyne, 2019.
Mother!, Darren Aronofsky, 2017.
Nanny, Nikyatu Jusu, 2022.
Ne vous retournez pas (Don't look now), Nicolas Roeg, 1973.
Nuit des morts-vivants (La) (Night of the Living Dead), George A. Romero, 1968.
Paranormal Activity :Next of Kin, William Eubank, 2021.
Persona, Ingmar Bergman, 1966.
Pierrot le fou, Jean-Luc Godard, 1965.
Psychose (Psycho), Alfred Hitchcock, 1960.
Rage (Rabid), David Cronenberg, 1977.
Resident Evil, Paul W.S. Anderson, 2002.
Rosemary's Baby, Roman Polanski, 1968.
Run, Rabbit, run, Daina Reid, 2023.
Sans un bruit (A quiet Place), John Krasinsky, 2018.
Saw X, Kevin Greutert, 2023.
Shining (The Shining), Stanley Kubrick, 1980.
Society, Brian Yuzna, 1989.
Starry eyes, Kevin Kölsch et Dennis Widmye, 2014.
Swallowed, Carter Smith, 2023.
Terre brûlée (No Blade of grass), Cornel Wilde, 1970.
Terrifier, Damien Leone, 2016.
The Eyes of my Mother, Nicolas Pesce, 2016.
The House, Kyle Edward Ball, 2022.
The Innkeepers, Ti West, 2011.
The Light House, Robert Eggers, 2019.
The Witch, Robert Eggers, 2015.
Us, Jordan Peele, 2019.